

della dimora del Petrarca in Bologna dall'ottobre 1322 al novembre e dicembre 1325, per dimostrare che egli non poté frequentare la scuola del Cerniti prima del 1325, e il giudizio pronunciato su di lui dal giovane studente nella postilla marginale autografa di un codice delle *Institutiones* di Quintiliano, se non è severo come per altri maestri, certo non fu neppure del tutto benevolo.

L. F.

MASSAROLI IGNAZIO. *La Cronaca della famiglia Scannabecchi*. In *Atti e Memorie della R. Deputazione di st. p. per le provincie di Romagna*, s. III, vol. XXVI, fasc. III, p. 127. - Bologna, R. Deputaz. di st. p., 1908, -8.

Accenniamo di buon grado a questo erudito e interessante contributo di Ignazio Massaroli, perchè quantunque l'autore della Cronaca sia Giustiniano Contughi ferrarese, l'argomento della medesima è la famiglia Scannabecchi che fu una tra le più notevoli fra le bolognesi. È studiato con amore il manoscritto e sono dati opportuni schiarimenti e giudizi sopra la natura e la contenenza della cronaca. Recano interesse alla breve monografia le lettere del Contughi a Cherubino Ghirardacci pubblicate dal dott. Sighinolfi.

S.

SORBELLI ALBANO. *Un'opera sconosciuta del Vignola. Il Ponte sul Samoggia*. Vignola, Antonio Monti, 1908 in 8° pp. 9 con 1 Tav. Estratto dalle *Memorie e studi intorno a Iacopo Barozzi pubblicati nel IV Centenario dalla nascita per cura del Comitato preposto alle onoranze*.

Notevole ed interessante è questo scritto del dott. Sorbelli nel quale l'A. offre chiara ed estesa cognizione agli studiosi di una nuova e sconosciuta opera compiuta dal Barozzi nel territorio bolognese. Precede una Tav. rappresentante il disegno del progetto eseguito.

L. Sighinolfi

ZUCCHINI GUIDO. *Il Vignola a Bologna*, Vignola, Antonio Monti, 1908, in 8°, pp. 55 con 16 Tav. e V Doc. Estratto dalle *Memorie e studi intorno a Iacopo Barozzi pubblicati nel IV Centenario dalla nascita, per cura del Comitato preposto alle onoranze*.

L'A. è un giovane colto e innamorato della storia dell'arte bolognese che conosce profondamente e di cui ha dato lusinghiere e promettenti prove anche con questa sua geniale e dotta monografia. Nella quale il chiaro autore si occupa principalmente della vita del Barozzi dall'inizio della sua vita artistica verso il 1530, e con molto acume e diligente ricerca indica man mano le diverse opere del grande vignolese considerando e studiando con speciale amore fra le altre quella per la facciata di S. Petronio. Tratta ancora del palazzo Bocchi ora Piella e ancora di quello Buoncompagni il quale dal Zucchini è pure attribuito al Vignola, del Portico dei Banchi, delle case popolari in via Capo di Luca e del riattamento del Canale Navile per le comunicazioni acquee con Ferrara. Tutte queste opere sono accuratamente studiate dall'Autore, il quale accompagna il pregevole contributo storico-artistico con 16 tavole illustrative e cinque documenti che pubblica in Appendice.

L. Sighinolfi

ALBANO SORBELLI, direttore responsabile

Cooperativa Tipografica Azzoguidi - Bologna, via Garibaldi, 3



L'ARCHIGINNASIO

BULLETTINO DELLA BIBLIOTECA COMUNALE DI BOLOGNA

SOMMARIO — T. GEREVICH: Tracce di Michelangelo nella scuola di Francesco Francia — L. SIGHINOLFI: Annibale Malpigi stampatore bolognese del quattrocento — In Biblioteca: Atti della Commissione Direttiva della Biblioteca - Acquisti (settembre-novembre 1908) - Doni (settembre-novembre 1908) - Prospetti statistici per categorie delle opere date in lettura nei mesi di settembre-novembre (lettura diurna e serale) — Notizie — Bibliografia bolognese — *Illustrazione fuori testo*: Archiginnasio: Arcate 18° e 19° del loggiato del pianterreno — *A parte*: A. SORBELLI: Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio.

TRACCIE DI MICHELANGELO NELLA SCUOLA DI FRANCESCO FRANCIA

Nella bottega di Francesco Francia ricevettero educazione artistica numerosi giovani pittori, più di 200 in numero, come sa riferire il Malvasia (ed. Zanotti, I, 56); della maggior parte di questi, però, non rimase che il nome. Una parte dei suoi allievi, conosciuti anche per le loro opere, seguiva fedelmente il maestro, non avendo maggior ambizione che quella di assomigliargli quanto più possibile, e non pascendo sogno più bello di quello che scrittori e musei posteriori possano una volta confondere i meschini loro dipinti con quelli del maestro idolatrato. Si annoverano fra questi suo figlio Giacomo, suo nipote Giulio e Giacomo Boateri, il vassallo più fedele dell'arte del maestro. Circostanza caratteristica per questi che non subirono altra influenza all'infuori di quella del Francia, se se ne tolga quella lievissima che Raffaello esercitò colla sua S. Cecilia, dipinta per la chiesa di S. Gio. in Monte di Bologna, in pochissimi lavori dell'ultima epoca di Giacomo Francia. Su altri due suoi allievi, cioè su Cesare Tamaroccio e su Giov. Chiodarolo, ebbe influenza ragguardevole anche Lorenzo Costa, il quale tenne bottega comune con Francesco Francia, ed il quale gli fu di aiuto anche nell'istruire gli allievi. D'altra parte, il fatto che i suddetti discepoli di Francesco Francia non lasciarono mai la loro città nativa, e non presero cognizione di ciò che succedeva nella pittura fuori della città turrita, gli unisce in un gruppo solo. Di fronte

a questi sta un altro, e maggior gruppo di emuli del maestro, i quali avendo continuato, dopo gli anni passati nella bottega di Francia, la loro istruzione artistica, fuori di Bologna, subirono in gran misura influssi estranei alla scuola madre, in seguito a che la loro maniera si allontanò tanto da quella del loro maestro, che nella maggior parte di loro soltanto con paziente analisi si arriva a dimostrare gli avanzi dell'insegnamento del primo maestro. Fra questi il Bagnacavallo, Innocenzo da Imola, Biagio Pupini, il Cotignola, dopo che ebbero approfittato ancora a Bologna, specialmente per ciò che riguarda il colorito ed il paesaggio, dei ferraresi cinquecentisti, usciti anch'essi dalla scuola Francia-Costa, continuano a studiare a Roma presso Raffaello, sotto la cui influenza la loro individualità artistica si trasforma a somiglianza del divin pittore. È possibile che sia stato lo stesso Francia a mandarli, per completare la loro istruzione, da Raffaello, col quale ebbe rapporti assai cordiali e col quale scambiava disegni. Questi pittori, ritornati poi a Bologna, fondano una vera accademia e culto raffaelliano, lasciando con ciò la loro impronta sulla pittura bolognese del secondo quarto del secolo XVI. Dimenticano quasi tutto ciò che impararono dal Francia. Si sforzano ad imitarlo, senza che nessuno di loro lo abbia compreso a fondo. Ne copiano i tipi e le composizioni. La divina beltà e grazia dei suoi volti vien da loro trasformata in una civetteria sforzata, l'aggruppamento suo magistrale, ripetuto con manierismo, si riduce ad uno sterile schema. Questi epigoni si trattennero a Roma in un'epoca nella quale il frescatore del soffitto Sistino aveva già mosso i passi decisivi per la riforma del modo di vedere artistico e nella quale questa riforma aveva destato largamente l'interesse dei pittori che lavoravano allora in Roma, riforma che però lasciò indifferenti i menzionati pittori bolognesi. Questi ultimi non prendono parte alla dovuta evoluzione della pittura italiana, dalla quale fu trascinato l'istesso loro modello, Raffaello, nell'ultimo periodo della sua attività artistica. Essi rimangono lirici, anche quando il lirismo aveva, per allora, fatto il suo tempo nella pittura italiana, cedendo il posto ad un modo di rappresentare piuttosto drammatico. L'arte di Francesco Francia, col suo lirismo spontaneo e sincero, rappresentava già, da questo punto di vista, il massimo dell'evoluzione nella scuola. Un gruppo dei suoi discepoli, coll'imitare manieratamente lui, un altro, coll'imitazione non meno manierata di Raffaello — lirico, anch'esso per carattere artistico —, non compromisero soltanto i due maestri e il lirismo pittorico da loro sì nobilmente rappresentato, ma impedirono anche lo sviluppo naturale della pittura bolognese, provocandone una decadenza rattristante.

Fra gli eredi del patrimonio artistico del Francia ci fu uno solo a protestare contro quel manierismo sterile. Amico Aspertini fu l'unico fra gli allievi del Francia a proporre, quale rimedio contro il malsano raffaellismo della scuola bolognese, di seguire i precetti artistici del Buonarroti.

Per ciò che riguarda l'origine artistica di Amico, ci sono due opinioni. Secondo l'una l'arte sua sarebbe derivata da quella del Costa, secondo l'altra, da quella di Francesco Francia. In questa forma — secondo il nostro parere — nessuna delle due opinioni è giusta. È certo, che su tutte

le pitture conosciute dell'Amico si trovano in abbondanza segni, che possono venir ricondotti ai due capi della scuola Francia-Costa. Fa uso del tipo dei visi maschili adulti del Costa — occhietti incavati, naso e mento appuntiti — colla differenza, che allarga molto sensibilmente la fronte. Lo segue in generale, nella disposizione delle pieghe, nella formazione del paesaggio, nonchè nelle numerose figure delle sue composizioni. Si tiene al Francia nel modellare i tipi femminili, nel disegnare le molli, rotonde mani, dalle dita che non lasciano distinguere le articolazioni, e finalmente nel conferire ai suoi dipinti un' unica tonalità bruno dorata. La prima istruzione artistica però non la dovette ricevere da loro, ma da suo fratello Guido. Di Guido Aspertini non conosciamo altro che i frammenti degli affreschi, dipinti da lui nel 1491 per il portico di S. Pietro in Bologna, rappresentanti le teste di Cristo crocifisso e di due angeli, e che, riportati su tela nel 1784, si conservano tutt'ora nella sagrestia di quella chiesa. Questi affreschi offrono sufficiente appoggio per la ricostruzione della sua individualità artistica. Il disegno angoloso e il modellato marcato del volto del Redentore, il forte osso frontale inferiore, le palpebre caratteristicamente accentuate, e la tonalità ottusa dell'insieme danno ragione all'affermazione del Vasari (Ed. Milanese, III, 147), che Guido Aspertini sia uscito dalla scuola di Ercole Roberti. Mostrano invece l'influsso locale le teste dei due angeli, piene, rosee, ingenuamente contemplative, nelle quali la fronte troppo alta e larga, la bocca di forma speciale, tirata un po' in su a destra, accennano a segni individuali di Guido. Amico ne ricavò uno speciale tipo di fante, di grazie quasi femminee, caratterizzato dal medesimo viso pieno, da quella bocca interessante, e dalla stessa fronte sproporzionatamente alta, il quale ci sorride da quasi tutte le sue pitture. Si deve all'influsso di Guido, allievo di Ercole de' Roberti, la simpatia che Amico dimostrò, anche in altri suoi tipi per le fronti anormali. Si deve ugualmente a Guido, a quel Guido che fu allevato nella scuola ferrarese, l'abitudine di Amico di vestire spessissimo le sue figure con costumi del tempo, il che era, in genere, estraneo alla scuola bolognese. Pare certo che fu mediante suo fratello che Amico s'interessò per Ercole de' Roberti, di cui adoperò, nei primi periodi della sua carriera artistica, alcuni motivi, come fece già osservare il Venturi (*Arch. St. dell'Ar.*, IV, 248). Guido morì solo trentacinquenne. È probabile che il fratello minore sia entrato soltanto dopo la di lui morte nella bottega comune del Francia e del Costa, dove la sua arte si trasformò quasi del tutto. In ogni modo data dagli anni passati nella loro bottega la sua *Adorazione*, colla scritta: " Amyci pictoris bon. Tirocinium ", ed esistente nella Pinacoteca di Bologna (n. 297), il suo primo lavoro conosciuto e nel quale troviamo già il tipo di fante proveniente da Guido Aspertini.

Amico viaggiò molto. Ne fa menzione il Vasari (ed. cit., V, 180) e lo attestano eziandio i suoi dipinti, nonchè i suoi disegni, rimastici in numero abbastanza considerevole. A Lucca, frescò la cappella Cenami della chiesa di S. Frediano. La decorazione eccessivamente ricca su stucco dorato di questi affreschi, e, qui e là, la composizione delle scene, fanno supporre che sia stato anche a Siena — circostanza non menzionata separatamente

dal Vasari — dove poterono esercitare su di lui benefica impressione gli affreschi della Libreria. Dovette essere stato anche a Roma ancor prima che quegli affreschi fossero cominciati. I finti pilastri, riccamente decorati, che separano i quadrangolari campi principali, rivelano la sua conoscenza di monumenti antichi romani; nel piano di mezzo del secondo campo a sinistra, che rappresenta la crocifissione di S. Agostino, si innalza la copia dipinta dell'arco di trionfo di Costantino. Gli stessi affreschi, come vedremo in seguito, attestano che Amico a Roma prese notizia anche di Michelangelo. Altri suoi dipinti, e numerosi suoi disegni contengono sufficienti prove che a Roma ebbe cura di studiare oltre le creazioni dell'antichità, anche quelle di Michelangelo. Segnarono i suoi studi sull'antico il Frizzoni (*Gli affr. di S. Cec. in Bol.*, estr. dal "Buonarroti", 1879), il Fabriczy (*L'Arte*, VIII, 701) e il Venturi (loc. cit.). Questi studi però non ebbero grande importanza nell'evoluzione della sua arte, lasciando intatto il suo modo di vedere le forme: aumentarono solamente la provvista dei suoi motivi decorativi; nell'arte sua l'antico ha la medesima parte che ebbe a suo tempo in quella di uno dei suoi maestri, di Francesco Francia, il quale, in alcuni suoi lavori, specialmente in quelli del primo periodo della sua attività, fa valere ed approfitta, in simile maniera accessoria, delle sue cognizioni circa l'arte antica, che gli fu tramandata da Marco Zoppo, rispettivamente, per mezzo di quest'ultimo, dallo Squarcione. Maggiormente ci può invece interessare la relazione tra l'Amico e il Buonarroti, che finora non fu osservata, che fu sì importante per l'essenza dell'arte del pittore uscito dalla scuola del Francia e che appoggiò anche l'evoluzione della pittura bolognese.

Una delle opere più importanti e, in ogni modo, più conosciute di Amico Aspertini sono i due affreschi nell'Oratorio di S. Cecilia in Bologna, i quali rappresentano la decapitazione e il seppellimento dei Ss. Valeriano e Tiburzio. Questi due dipinti presentano in generale l'Amico colle idee artistiche del quattrocento, ben inteso del quattrocento bolognese. Le forme son castamente ritenute, i movimenti timidi, l'espressione ingenua; molte sono le figure passive e quelle che si rendono indipendenti dalla azione principale e che occupano sul quadro un posto per sé stesse. In questa atmosfera quattrocentesca c'imbattiamo però su tracce di Michelangelo. Nella scena della decapitazione dei due fratelli martiri il Valeriano, che rannicchiato sta in ginocchio nel mezzo, colle due mani sulla schiena e colla testa voltata arditamente in avanti, è la copia fedele, in posizione opposta, di uno di quei fanti, i quali nel soffitto della cappella Sistina occupano i quattro angoli dello spazio, nel quale si vede rappresentato il secondo giorno della genesi. Qui però è di Michelangelo ancor soltanto lo schema della mosca; le forme sono rotonde, delineate con ritmo sentimentamente lirico, il corpo è ancor debole, senza muscoli: indoviniamo che il santo martire, che con ingenuità guarda dal quadro, sorridendo, si diede senza resistenza al carnefice. Ed anche il carnefice, dipinto con marcato contrapposto e più muscoloso di corpo, siccome il giovane, in parte ignudo, che sta assiso, in un atteggiamento di forte contrapposto, sull'estremità destra dell'affresco opposto di Amico, rivelano un'affinità

indubbia colle figure del soffitto Sistino. Questi confronti stilistici ci servono anche per poter correggere l'opinione, seguita finora in base al Gozzadini (p. 148, < Ghirardacci), circa la cronologia degli affreschi della Cappella di S. Cecilia, secondo la quale opinione questi affreschi sarebbero stati eseguiti tra il 1505-06. I sudetti affreschi di Amico presuppongono però il soffitto della Cappella Sistina e perciò non potevano venir incominciati prima del 1511. Questo fatto sembra esser appoggiato anche da una notizia scritta dell'epoca (*Cron. della famiglia Bianchetti*, Bibl. Comun. di Bologna. Cfr.: T. GEREVICH nella *Rass. d'Arte*, 1908, 139), secondo la quale nel novembre del 1506, in seguito alla fuga da Bologna dei Bentivoglio, venne sospesa la frescatura della Cappella di S. Cecilia. La medesima fonte indica il 1506, come l'anno nel quale venne data mano agli affreschi, il quale anno è visibile dipinto con numeri piccolissimi su uno degli edifizii nello sfondo del secondo campo a destra affidato al Costa.

Ed anche la più grande impresa dell'Aspertini, gli affreschi cioè di Lucca, tradiscono un influsso leggero di Michelangelo. Sul grande affresco quadrangolare, situato subito a destra dell'entrata della cappella Cenami in S. Frediano e che rappresenta S. Frediano il quale respinge miracolosamente il mare straripato, alcuni dei giovani, occupati con metter gli argini, eseguono il loro lavoro in pose variamente opposte: la testa e il collo fanno dei movimenti opposti a quelli del tronco, questo ne fa di opposti a quelli delle estremità; le braccia tagliano il tronco in linea diagonale. È palese l'influsso del frescatore della Cappella Sistina, benchè nessuna delle figure dell'affresco di Amico ne imiti immediatamente qualcuna del Michelangelo. Secondo i documenti (RIDOLFI, *Scritti varij...* 1844, p. 51) la cappella Cenami non fu consacrata prima del 1506; gli affreschi però non poterono venire compiuti prima del 1511, appunto in seguito alla suesposta somiglianza.

Nel tempo in cui gli affreschi di S. Frediano e di S. Cecilia sono stati fatti, cioè tra il 1513-18 circa, l'Amico non aveva ancora del tutto compreso l'influenza del Michelangelo: dessa manifestavasi allora in alcuni caratteristici motivi di mosca, in alcune figure isolate, delle sue opere le quali conservavano pel resto tutta l'impronta artistica del quattrocento. Mentrechè lo si vede nei periodi posteriori della sua lunga attività aver profondamente penetrato i principi artistici del Buonarroti, quantunque molto mancasse alla sua potenzialità artistica per una realizzazione armoniosa ed atta a convincere. Benchè, stando alle fonti scritte abbia dimostrato negli ulteriori periodi di sua carriera un'attività fertilissima nell'arte, pure non rimangono che in numero scarso le opere di questi periodi. E di queste noi riportiamo, a dimostrar l'evoluzione dell'arte propria sul modello di quella michelangelesca anzitutto quattro disegni contemporanei degli Uffizi concepiti in un'epoca, in cui sforzavasi a penetrare tutta l'anima dell'arte nuova del sommo maestro e che ci conducono, starei per dire, sul retroscena del suo fare artistico.

Uno di questi disegni (a matita, con lueggiature di bianco, Uffizi, vetr. 365, n. 1384) ha per soggetto la visione di S. Antonio, nella quale il santo si vede circondato da demonii che lo picchiano crudelmente. I

demonii sono tutti rappresentati da corpi maschili completamente nudi, sono dei veri atleti, con muscoli d'acciaio; hanno sviluppatissimi i muscoli delle braccia, delle gambe, e specialmente quelli del collo e delle spalle, come nelle figure di Michelangelo. Percuotono con furia il santo gettato a terra e ne strappano il mantello. All'azione appassionata corrispondono movimenti arditi. Tanto le figure quanto le singole membra di queste sono disegnate nelle posizioni le più opposte. La mossa della figura che occupa l'estremità destra del piano di mezzo si palesa copia evidente in posizione inversa, dell' "Apollo", di Michelangelo nel Bargello: il tronco è rappresentato di fronte, il collo e la testa sono volti energicamente a sinistra, mentre il viso è per tre quarti in profilo, il braccio sinistro — la cui parte superiore taglia subito sotto il collo, orizzontalmente il tronco — si muove in senso opposto al capo ed al collo. Il motivo, rappresentato da questo disegno, molto raro nella storia della pittura italiana, interessò anche Michelangelo, il quale approfittando di un'incisione di Martin Schongauer (Bartsch: P. G., VI, 47), dipinse il medesimo motivo a Firenze. Il dipinto non ci rimase, però è certo che Michelangelo variò la composizione del maestro tedesco, come del resto risulta anche dal Condivi (Ed. Quellenschr. f. Kunstgesch. Wien, 1874, p. 11). Il realismo crudo, e quasi ributtante dell'incisione del Schongauer non poteva corrispondere al temperamento artistico di Michelangelo, interessandolo solamente l'azione appassionata. Il Schongauer fa battere il santo malandato da demonii in forma di fantastici animali. Il latino Michelangelo avrà di certo sostituito le figure generate dalla mistica fantasia germanica con delle figure umane e precisamente, se non erriamo, con dei corpi umani nudi che erano spinti a dei movimenti fortemente contrapposti già dalla stessa azione e dalla veemenza del battere, e i quali gli davano occasione di studiare il variato gioco dei muscoli. Tale dovette essere la pittura, ora smarrita, del Michelangelo, ed eguali segni dimostra il disegno dell'Amico. Considerato questo rapporto, considerata inoltre la circostanza che in una delle figure del disegno di Amico rivediamo un tipo di mossa molto caratteristica e prediletta di Michelangelo, e, finalmente tenuto conto del fatto che il dipinto sunominato di Michelangelo fu un tempo nella patria di Amico, a Bologna (GUALANDI, *Mem.*, 1844, I, p. 71): ci si presenta spontanea la supposizione, che il disegno del maestro bolognese, rappresentante quel motivo rarissimo nella pittura italiana, fu eseguito sotto l'influenza del dipinto giovanile — ora sconosciuto — di eguale soggetto del Buonarroti. Ad appoggiare questa supposizione giova indirettamente anche l'incisione del Schongauer, nella quale alcuni dei mostri alati portano una specie di capigliatura a forma di baionetta, che si diparte di centro immaginaria. Questa strana armatura di testa si trasforma nelle figure di Amico — senza dubbio in seguito all'influsso del quadro michelangelesco — in una capigliatura naturale, dai peli ruvidi, irti ed egualmente ripartentisi da un centro. Nel disegno del maestro bolognese una delle figure straccia e tira il mantello del santo nello stesso modo come nel foglio del tedesco. È impossibile che questi caratteri del disegno di Amico possano ricondurre direttamente all'incisione del Schongauer. Se Amico avesse conosciuto il foglio di que-

st'ultimo e se effettivamente avesse lavorato in base a quello, il risultato avrebbe potuto essere difficilmente una composizione e un formalismo del tutto michelangelesco; si sarebbe tenuto di più al foglio tedesco, il quale del resto corrispondeva alla sua fantasia bizzarra, che le antiche fonti, nel caratterizzare le sue opere, tanto volentieri sottolineano come tale e che come possiamo constatare anche oggi, si palesa in tante sue opere.

Il secondo dei disegni in questione dell'Amico (a penna, Uffizi, v. 369, n. 1383) rappresenta un combattimento di centauri ⁽¹⁾. Questo tema, e in genere la rappresentazione di scene guerresche, interessò molto il maestro bolognese, il quale copia, su due fogli (nn. 30-31) del libro de' schizzi di Wolfegg, da sarcofagi romani, con alcune modificazioni, varie scene di combattimento. Un suo disegno, già proprietà di H. G. Gutekunst a Stuttgart, contiene appunto un combattimento di centauri, copiato da un antico bassorilievo. Questi disegni, già per la loro esecuzione tecnica, da lineamento cauto e calmo, fanno pensare ai suoi anni più giovani, al tempo del suo primo soggiorno in Roma che avvenne circa il 1500, come risulta da un documento (Thièrne-Becker, *Kunst. Lev.*, II, 1908, p. 108). Troviamo poi argomenti simili tra i suoi disegni esistenti nel British Museum a Londra, e provenienti da epoca posteriore, come risulta dalle linee tirate in fretta, con audacia e tal volta con spensieratezza. Il foglio, col combattimento di centauri, conservato negli Uffizi, dev'essere posteriore anche a questi ultimi: la sua mano vi passò su ancora più velocemente, le forme sono ancor men curate, il disegno ancor peggiore; è evidente che fu la straordinaria appassionata dei movimenti delle figure disegnatevi, a guidare la sua penna. Lo interessò qui esclusivamente il problema delle mosse passionate. Le forme delle figure, la composizione della scena sono questa volta dei tutto indipendenti da modelli antichi. Innanzi agli occhi dell'artista non stanno più sarcofagi romani, ma l'arte e l'esempio di Michelangelo. E nella disposizione generale e nelle singole figure non c'è più traccia di quella armonia misurata e calma, che caratterizza le sue scene guerresche menzionate prima e disegnate dietro gli esempi antichi. Le mosse sono sventate e selvagge. I movimenti di ognuna delle figure, dalle musculature possenti, e le loro singole membra segnano le più differenti direzioni nello spazio. Nessuna delle figure di Michelangelo produsse mai movimento più ardito di quello della figura situata in alto a destra del disegno: il tronco visto di faccia, la testa voltata energicamente in giù a destra; la mano destra pronta a percuotere si alza a sinistra, mentre la manca, che tiene fermo l'avversario, si stende giù a destra, senza però cadere nella direzione dell'altro braccio. Della profonda

⁽¹⁾ L'Oretti (MARCELLO ORETTI, *La chiesa di Bologna nel suo stato antico e di varij abusi...* Mscr. Bologna, 1775, p. 25; Bibl. Com. di Bol., Ms. Herc. 98, Part. 2) fa menzione di un suo affresco dello stesso soggetto, già esistente sulla facciata delle Stalle dei Celestini in Bologna, e imbiancato nel 1774, al quale questo disegno servi, senza dubbio, da abozzo e il quale dev'esser identico a quel suo fregio dipinto a chiaro-scuro, rappresentante, secondo il Vasari (ed. cit., V, 180), « animali che combattono insieme ».

penetrazione nello spirito dell'arte michelangelesca, fa fede questo disegno. L'Amico, in esso, non si accontenta più, come nel periodo precedente di copiare quasi a titolo di curiosità, una o l'altra delle figure di Michelangelo tra le sue figure, agitanti nell'ambiente del quattrocento, senza averla prima compresa nella sua essenza. In esso pensa come seguace cosciente della riforma michelangelesca; non ha più bisogno di prestiti diretti, benchè avrebbe potuto trovare modello tra le opere di Michelangelo per questo suo disegno, dal quale appare però indiscutibile che imparò dal Buonarroti la nuova lingua dell'espressione. L'atteggiamento rannicchiato della figura nuda, che si stringe le ginocchia e che si arrampica sul fianco di uno dei centauri quasi vinto, situato a destra della scena, attesta che l'Amico osservò questo motivo di atteggiamento nei fanti del soffitto sistino, senza copiarlo però immediatamente. La figura, poi, del centauro che precipita, dall'altra parte, colla testa in giù a guisa di pesante massa, dimostra che il maestro comprese bene Michelangelo, quando questi si occupò dello stesso problema nel Giudizio universale.

Negli stessi Uffizi si conserva un suo disegno a penna (v. 370, n. 126^o) che doveva servire per modello di un tappeto, nel cui centro un medaglione, circondato da variati ornamenti, raffigura il giudizio di Paride. La scena, già per il soggetto rappresentato, non è mossa, e perciò non è adatta a studiarvi movimenti appassionati. Ma l'Amico, anche in questa scena posata e calma seppe trarre profitto dagli insegnamenti di Michelangelo, ponendo, nel primo piano a destra, una maestosa figura di un vecchio semi sdraiato per terra il quale non è in nessuna relazione coll'azione che si svolge nel secondo piano, ma il quale sa conferire a quella leggiadra scena mitologica una certa serietà e monumentalità. Il vecchio si appoggia al braccio sinistro, mentre le sue larghe spalle si alzano e il suo collo entra profondamente nel tronco; ha l'altro braccio libero, la gamba destra alquanto piegata, e l'altra comodamente stesa: la posa è presa dalla figura di Adamo nella scena della creazione di Adamo nel soffitto della Cappella Sistina.

Nel quarto disegno dell'Amico che abbiamo qui a riportare (a penna e a sepia, Uffizi, v. 369, n. 1452^F), si vede un gruppo di donne di vere forme atletiche attorno una tavola coperta. Quella di mezzo sta in piedi, col tronco di fronte allo spettatore, volge la testa, in pieno profilo, a destra, con uno dei bracci si appoggia leggermente alla tavola, mentre l'altro pende a destra, seguendo la direzione del tronco e delle gambe che tiene incrociate lievemente. Sotto di essa, a sinistra una seconda donna, ranicchiata, fa, colla sinistra un atto caratteristico e poco decente, mentre, colla destra, sta per prendere un vaso. Una terza, poi, situata anch'essa a sinistra, dietro alla tavola, vi si appoggia col gomito stanca e pesantemente. L'atteggiamento di queste tre donne nude lascia supporre, che esse vennero disegnate dietro natura, e, probabilmente, in qualche casa di piacere, circostanza, che sembra esser appoggiata dal fatto che la loro capigliatura corrisponde alla moda del tempo ed è simile al modo di pettinarsi che vediamo in incisioni veneziane, del medesimo soggetto del secolo XVI. Nella scena presso di una fanciullina, egualmente nuda,

e pettinata anch'essa alla medesima maniera, vediamo sin una quinta donna nuda, che però non fu disegnata dietro natura, non solo, perchè la sua capigliatura è tutta differente dalle altre, essendo semplicemente schematica, ma anche perchè il suo atteggiamento corrisponde, con lievissime variazioni a quello dell' "Apollo", di Michelangelo, che Amico copia qui già per la seconda volta: l'atteggiamento della testa e del tronco, il collo che si piega arditamente ad arco e la robusta spalla destra sporgente sono i medesimi, come nella statua, il braccio sinistro taglia diametralmente la parte superiore del tronco, è disposto differentemente soltanto quello destro, piegato sul petto, senza dubbio perchè se lo avesse lasciato nella precisa posizione che corrisponde alla statua michelangelesca, non si sarebbe potuto vedere, essendo la figura dell'Amico tagliata da questa parte da un'altra che le sta innanzi.

Si potrebbe dimostrare a sufficienza coi disegni ora analizzati non solamente come l'Aspertini fosse attratto dai concetti riformatori di Michelangelo e come nelle sue composizioni volentieri usasse figure o, meglio, motivi di mosse di questi, ma anche come riuscisse, non senza studi approfonditi, a trasformare totalmente la sua maniera ed a slanciarsi con tutta l'anima nei problemi dell'arte nuova. E con questa nuova maniera, della quale, come accennammo, non sono ormai rimasti che ben pochi dipinti, egli, primo, schiuse alla pittura bolognese la via all'evoluzione locale della pittura *barocca* (termine un po' elastico, del quale, *faute de mieux*, ci serviamo).

Ma per l'evoluzione artistica di Amico sono documenti preziosi anche le due tele che rappresentano, l'una la Madonna in trono con vari santi, esistente nella chiesa di S. Martino Maggiore, l'altra, depositata provvisoriamente nel magazzino della basilica petroniana e datata del 1519 avente come soggetto la Pietà; ambedue ne additano la transizione alla ultima maniera.

Nella Santa Conversione di S. Martino Maggiore, oltre ai segni che si presentano nei tipi dei visi, nell'espressione, in alcuni dei movimenti che ricordano la maniera sua precedente, ne troviamo di tali che rivelano il nuovo sentimento artistico, il quale si manifesta, prima di tutto, nella disposizione generale. Il dipinto ci offre, colle opere di Raffaello e del Correggio, il primo esempio della composizione a bilancia. Ma mentre da questi è a bilancia semplice, da lui è a bilancia doppia: lo schema della composizione è dato da due bilancie che s'incrociano. Su una delle estremità di una delle bilancie immaginarie, e precisamente a sinistra nel primo piano, sta inginocchiato S. Nicolò, mentre sull'altra sta ritto S. Agostino Vescovo. La estremità situata nel primo spazio, della seconda bilancia, è segnata da un gruppo di tre donzelle inginocchiate che formano un'unica massa compatta, l'altra invece vien accentuata dalla figura in piedi di S. Lucia. È evidente la tendenza a controbilanciare le grandi masse e a paralizzare i movimenti marcati e opposti per direzione. Il sopravvento numerico delle tre sante donne inginocchiate, viene controbilanciato, dalla parte opposta, colla massa del mantello di S. Nicolò e coll'energia della sua mossa. Le tre donne sono rappresentate di fronte, il santo vescovo in pieno

profilo. Nel piano di mezzo S. Agostino tiene le sante insegne colla sinistra, di fronte a lui S. Lucia le tiene colla destra. La Madonna, che siede sul trono, di forma piuttosto barocca, è posta un po' più in dietro, nell'asse comune delle due bilancie immaginarie, volge la testa verso destra, mentre il putto che tiene in grembo, fa atto di benedizione a sinistra. Anche il colorito del quadro è molto caratteristico per la sua nascente nuova maniera. Amico, nei dipinti della sua maniera precedente — rappresentata dagli affreschi in S. Frediano e in S. Cecilia —, seguendo le tradizioni della pittura bolognese, e i precetti artistici dell'epoca precedente, aveva prediletto i colori sorridenti e le ombre leggere. Qui invece i colori sono quasi sgradevolmente ottusi e scuri, le ombre nere, pesanti; da sfondo serve un cielo fosco con nubi scure.

Anche la *Pietà* in S. Petronio, di recente restaurata accuratamente da Gius. Ces. Pietra, ci annuncia già il cambiato gusto artistico, benchè vi siano perpetuati alcuni elementi che tradiscono tuttora l'arte del quattrocento: timidi nel Cristo il modellamento e la tecnica del nudo piuttosto secco, quieti e convenzionali gli atteggiamenti della Madonna, di S. Marco e del santo vescovo di presso. Ma d'altra parte la mosca con cui S. Giovanni Evangelista, spinto da compassione, si slancia verso il cadavere di Cristo, o S. Nicolò Abate assai corpulento, tutto serio, in profonda meditazione, o il drappeggio di masse plastiche della Madonna, o, finalmente, il modo di colorire, in parte, i santi laterali a chiazze compatte, senza intermedia sfumatura e il pennellare largo e svelto, e le tinte scure opache, e l'ombreggiamento denso... tutto questo è rivelazione di un'era nuova.

Dei dipinti della sua ultima maniera non si conoscono che i seguenti affreschi: uno che si trova nella palazzina di Viola, a Bologna, recentemente rinvenuto da Alfonso Rubbiani — la coscienza sopravvive dell'arte antica bolognese — e alcuni altri esistenti nel palazzo Isolani a Minerbio. Il carattere di questi affreschi è il decorativo: infatti l'Aspertini, anche nei periodi anteriori della sua professione sovente si occupava di quel genere di pittura (Cfr. MALVASIA, ed. cit., I, 54). Ci duole qui di dover omettere, per tirannia di spazio, l'analisi stilistica che pur avremmo desiderio di riportare per l'importanza che assumono quegli affreschi, e in particolare quelli di Minerbio, e noi ci promettiamo di renderne pubblica ragione in un prossimo nostro studio che stiamo preparando sulla origine dell'arte dei Carracci; non possiamo tuttavia rinunciare ad un cenno almeno, avuto riguardo alla loro somma importanza nell'evoluzione artistica dell'Amico e per la sorte futura della scuola bolognese. Nè a torto, poichè in quelli si vede come risolto il problema della decorazione pittorica murale alla stregua michelangiolesca: riuscire, cioè, a pensare architettonicamente avendo da dipingere su spazi architettonici. Eccoli infatti, nei soffitti di due località, nel palazzo Isolani, costruire, con mezzi pittorici schemi architettonici, i cui elementi costruttivi vengono in parte rappresentati da figure umane, personificanti architettoniche funzioni. Amico negli affreschi di Minerbio offre per il primo alla scuola di Bologna un esempio di pittura decorativa murale che vanti un sistema organico di finta architettura: con questo, noi lo vediamo iniziatore di

quel magnifico sviluppo di un tal genere di decorazioni che seguendo la parabola con Nicolò dell'Abate e col Tibaldi tocca il sommo coi Carracci.

Amico Aspertini è il primo rappresentante nella pittura bolognese dello stile nuovo: e non limitatamente al genere sudetto, ma in tutta la pittura in generale, forme e colorito. In lui trova il punto d'origine la linea genetica che prosegue diretta (e altrove avremo occasione di accertharlo analiticamente) col Nicolò dell'Abate, Prospero Fontana e Pellegrino Tibaldi. L'importanza ch'egli ebbe nell'evoluzione della scuola di Bologna si deve al fatto di avervi introdotto lo studio di Michelangelo e nell'aver attirato l'attenzione di quella sul nuovo modo di pensare artistico, lasciandone poi la perfetta elaborazione a maestri assai più valenti in potenza artistica, non però nell'energia di costante e febbrile indagine dei mezzi d'espressione meglio rispondenti al sentimento e al pensiero rinnovati.

Budapest.

Dott. TIBERIO GEREVICH

ANNIBALE MALPIGLI
STAMPATORE BOLOGNESE DEL QUATTROCENTO

Fra le notizie che ai bibliografi e ai bibliofili maggiormente interessano, senza dubbio l'apparire di un nuovo stampatore finora sconosciuto, ha non lieve importanza perchè segna un diverso indirizzo degli studi critici intorno alle stampe di quel tempo.

Il dott. Albano Sorbelli nel suo erudito e recentissimo lavoro sui *Primordi della stampa in Bologna* ebbe occasione di segnalare un prezioso documento, che io ebbi la ventura di rinvenire e che essendo il più antico fino ad ora conosciuto, getta nuova luce sulle origini e sullo svolgimento della mirabile arte in Bologna a vantaggio della civiltà e del progresso.

Nell'ottobre del 1470 Francesco Dal Pozzo, Baldassarre Azzoguidi e Annibale Malpigli detto da Padova, dottore di medicina, costituirono, per la durata di due anni, fra loro la prima e più antica società per stampare libri e pubblicando le *Opere di Ovidio* l'anno dopo l'Azzoguidi si sottoscrisse dichiarandosi "primus in civitate sua artis impressorie inventor".

Il Dal Pozzo vi compare soltanto come correttore del testo e autore della dedica al Card. Francesco Gonzaga; ma del Malpigli nessuna parola nè in questa, nè in alcuna stampa azzoguidiana.

Un altro prezioso documento, che in ordine di importanza e di tempo è il secondo, accenna alla fondazione di una nuova società tipografica in Bologna sul principio del 1473, vale a dire poco dopo che fu terminata quella coll'Azzoguidi.

Risulta così che l'Azzoguidi cominciò in società e seguì solo ad esercitare l'arte per la quale va ricordato con onore nella storia.

La nuova società fu costituita tra Francesco Dal Pozzo, Annibale Malpigli e Sigismondo de' Libri, il noto e rinomato libraio che fece stampare